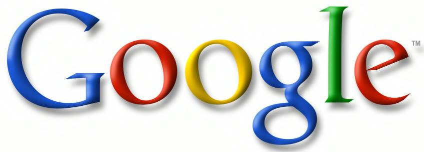

Google

Bach's Textbehandlung.

Ein Beitrag zum Verständnis
Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen

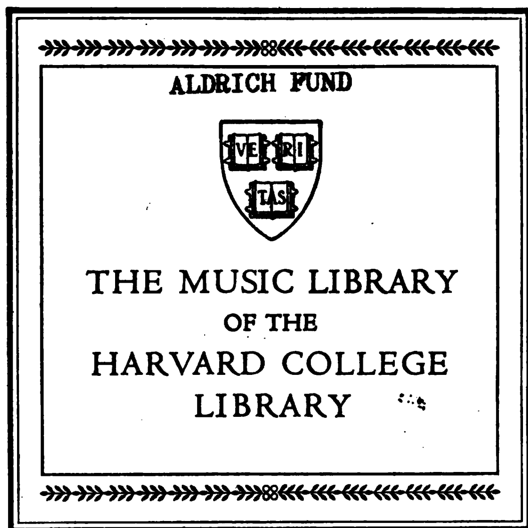
von

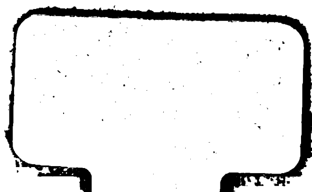
Arnold Schering.



Joh. Seb. Bach (1685—1750).

Leipzig
C. F. Kahnt Nachfolger
1900.


ALDRICH FUND
VE RI TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



Date Due

JUL [illegible]	SEP 01 1994
FEB 22 1989	DEC 17 1994
MAY [illegible] 1989	
CARRELL # 204	[illegible] 1995
FEB 27 1990	APR 17 1995
APR 29 1993	CARRELL # 303
JUN 26 1993	APR 25 1995
SEP 14 1993	[illegible]
NOV 18 1993	MAY 31 1996
JAN 5 1994	FEB 02 2002
FEB [illegible] 1994	
MAY 4 1994	
JUN 24 1994	

 PRINTED IN U. S. A.

Bach's Textbehandlung.

Ein Beitrag
zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher
Vokal-Schöpfungen

von

Arnold Schering.



Leipzig
C. F. Kahnt Nachfolger
1900.

Schon vor Bach begegnen wir einer großen Anzahl Tonsetzer, in Sonderheit Deutschen, die das Streben deutlich erkennen lassen, der Kirchenmusik neuen individuell-charakteristischen Ausdruck zuzuführen. Die mittelalterliche Musik nämlich, unter dem Banne der Kirche stehend und von dieser einzig und allein dauernde reichliche Nahrung empfangend, zeigte ein ähnliches Gesicht wie der mittelalterliche Mensch selbst in seinem Thun und Lassen. Jene gewisse starre Objektivität, wie sie einzelnen Völkern des Alterthums, vorzüglich den Griechen, eigen, war von der christlichen Lehre gebrochen, indem sie dem Diesseits ein Jenseits, dem Materiellen ein Geistiges gegenüber stellte und dadurch die Aufmerksamkeit des Einzelnen von äußerlichen Dingen auf innere lenkte. Dem Gedanken an Leben, Welt, Sinnlichkeit stand ein anderer, der des Ueberirdischen, des strafenden und rächenden Prinzips entgegen. Die Folge war, daß die Verantwortung in Glaubensdingen nicht mehr dem Staate oder der Gesamtheit des Volkes anheimfiel, wie bei den Alten, sondern zur persönlichen Angelegenheit des Einzelnen heranwuchs. Zeigte der Grieche stolz auf den Staat, der ihn erzogen, auf die Meisterwerke seiner Künstler, die ihn gebildet, ward der mittelalterliche Mensch in Folge lebhaft erwachter Innerlichkeit auf's eigene Herz gewiesen als den Faktor, von dessen Pflege und Bildung sein Wohl und Wehe abhing. In der Erkenntnis seiner Ohnmacht dem Unendlichen gegenüber wagte er hingegen nicht, dieser inneren Stimme als einziger zu folgen, ihr Diesseits und Jenseits anzuvertrauen, sondern sehnte sich nach einer festeren, sichereren Stütze, an die sich seine Heilsgedanken anlehnen konnten. Hierin kam ihm das *Dogma* mit seinen Formeln hilfreich entgegen und verhinderte ein Auseinanderfallen mit der Allgemeinheit. Diese relative Unselbständigkeit des Individuums, dieses Sichanlehnenmüssen an eine Vielheit findet nirgends einen bezeichnenderen Ausdruck als in der

mittelalterlichen Musik. Dafür sprechen die ersten, kunstvoll verschlungenen Tonsätze der Niederländer nicht minder beredt wie die grandiosen Messen eines Palestrina. Hier fühlt der Einzelne sich zu schwach, zu unwürdig, dem ewig Thronenden ein Kyrie eleison, ein Hallelujah zuzurufen; erst gemeinsam, im Verein mit andern erhebt sich seine Stimme zum rechten Ausdruck. Den musikalischen Glaubenssatz, den sein Nachbar ihm vorgesprochen, wiederholt er inbrünstig, in kurzen Abständen folgen ihm seine Genossen, — immer dichter und geschlossener, bis endlich die gesamte betheiligte Menge, jeder für sich, selbständig und doch unlösbar mit dem Ganzen verknüpft, ihn durchgesprochen und so der religiösen Stimmung erst die volle Weihe hat zu Theil werden lassen.

Eine solche Musik, die das solistische Element, das Heraustreten der Persönlichkeit scheut und nur als polyphones Ganze sich darstellt, trägt, trotz der ihr zweifellos eigenen hohen Innerlichkeit, noch nicht den Stempel völliger geistiger Freiheit, individuellen Dahinströmens an sich. Der vorhandene individuelle Zug gewinnt lediglich in Bezug zur Allgemeinheit Bedeutung, verliert aber, sobald er von ihr losgelöst wird. Gründete sich auch das ganze mittelalterliche Ideal darauf, so sorgte die allgemeine Kunstentwickelung schon dafür, daß man dabei nicht stehen blieb: allmählich erwacht das persönliche Bewußtsein und drängt zur musikalischen Aussprache. Zuvor aber mußte noch ein wichtiger Kampf entschieden werden: der Kampf gegen das in griechischem Fahrwasser segelnde Kirchentonartensystem, dessen Fesseln man als drückend zu empfinden begann. Solches geschah mit Anbruch des 17. Jahrhunderts, als man in aristokratischen Kreisen Oberitaliens anfing, antike Ideen zu neuem Leben zu erwecken und durch Wiedergeburt — ja man kann sagen „Neuerschaffung“ — des musikdramatischen Elements die Persönlichkeit an Stelle des Collectiven in den Mittelpunkt geistigen Lebens rückte. Dieser geistige Umschwung machte sich vor allem auf weltlichem Gebiete bemerkbar und führte, wie bekannt, zur Entstehung der weltlichen Oper; aber natürlich sog auch die kirchliche Musik daraus heilsamen Einfluß. Was die italienische davon profitirte, bleibt hier gleichgültig, uns interessirt die deutsche. Drei Männer waren es, die die wälsche Neuerung sofort als wichtig erkannten und der deutschen Kunst einzu-

verleiben suchten: Praetorius in Wolfenbüttel und Fux in Wien als Schriftsteller und Theoretiker, Heinrich Schütz in Dresden, der Hauptvorläufer Bach's, als praktischer Tonsetzer. Gerade in Deutschland fanden diese auf lebhafteren musikalischen Ausdruck hinzielenden Bestrebungen fruchtbaren Boden, da in Folge der Reformation die Befreiung des Einzelnen vom lastenden Zwange des Dogmas längst angebahnt, theilweise sogar schon vollzogen war.

Unmittelbar im Zusammenhang mit dem nunmehrigen Entstehen neuer charakteristischer musikalischer Formen stand eine Umwälzung des textlichen Bestandtheils der Musik. Sowohl dichterische Conception wie musikalisches Nachempfinden werden anders. Zwei Jahrhunderte lang hatte der Messen-Text herhalten müssen, den musikalischen Gedanken Berufener und Unberufener als Hintergrund zu dienen. Jetzt beginnen die Dichter frei aus sich heraus zu gestalten, allgemeine seelische Probleme in ihr Bereich zu ziehen und in stark individualistischen Zügen Geschehnisse aus dem Leben Einzelner darzustellen. Der Bibeltext, in seiner schlichten, kraftvollen Weise bald nicht mehr genügend, wurde grell angestrichen und mit allerlei verschnörkelten Details versehen. Wie mit einem Schlage veränderte sich der Charakter der Poesie, natürlich zu Gunsten der Musik. Denn nun war dem componirenden Musiker mehr denn früher Gelegenheit gegeben, sich selbstschöpferisch zu bethätigen und an der Auflösung der vom Dichter gestellten Probleme theilzunehmen; mit einem Worte: der poetischen Auffassung war nunmehr eine eigene musikalische beizufügen. Das rein Textliche rückte mehr und mehr in den Vordergrund und ward ein lebendiger Anreiz für die musikalische Phantasie.

Unter allen Vorgängern Bach's giebt sich das Bestreben, den Text in allen seinen Theilen zu erschöpfen, am deutlichsten bei Heinrich Schütz (1585—1672) kund. Er anticipirt in der Behandlung seiner Evangelisten- und Christuspartien und besonders der schlagfertigen Passionschöre direkt Bach'sche Wirkungen, bleibt auch sonst an vokalen Großartigkeiten in der Textauffassung (vergl. die Motette „Saul, Saul, was verfolgst du mich!") selten hinter seinem Riesen-Nachfolger zurück. Als langjähriger Schüler Meister Gabrieli's in Venedig hatte er jenes gesunde Empfinden und rege Gefühl für Ausdruck von

dort mitgebracht, nach dem so viele deutsche Musiker vor ihm vergebens gestrebt. Bezaubernder Wohllaut und echt deutsche Tiefe im Erfassen des Textlichen sind Hauptcharakterzüge seiner Musik. Bach ist sein geistiger Erbe und weist insofern über Schütz direkt auf die alten italienischen Meister zurück: wieder ein Beweis, daß auch unser musikalisches Dasein einer unendlichen Kette von Gliedern gleicht, die in ewig wechselndem Spiele sich auf und nieder bewegen.

J. S. Bach bildet eins der erhabensten und sinnvollsten Glieder dieser musikalischen Daseinskette. Ihn als solches voll erkannt zu haben ist ein schönes und ruhmwürdiges Zeichen unserer Tage. Dezennien lang brauste der Strom der Zeit erbarmungslos auch über ihn hinweg, nur hie und da an einem kleinen, im Strudel mitgeführten Theilchen jenen wunderbaren Geistesbau ahnen lassend, dessen Riesengröße uns heute, dank unermüdlichen Wirkens berufenster Geister, einem gothischen Dome vergleichbar, in vollstem Sonnenlichte entgegenleuchtet. Zum wachsenden Verständnis desselben ein Scherflein beizutragen ist Zweck dieser Zeilen.

Bei einem musikalischen Universalgenie wie Bach ist es schwer zu entscheiden, ob seine Bedeutung mehr auf vokalem oder instrumentalem Gebiete liegt. An und für sich erscheint diese Frage müßig; dennoch ist sie von Wichtigkeit für unser Thema. Wir wissen, daß Bach die gesamte damalige und spätere Orgelkunst in sich vereinigte und als abschließendes Glied jener gewaltigen Organistenreihe gilt, die in Frescobaldi, Froberger, Böhm, Reinken, Buxtehude ihre glänzendsten Namen überliefert. Natürliche Folge davon war eine lebhafte Beschäftigung mit der Composition für sein Lieblingsinstrument, obwohl er nicht minder oft das Klavier, die Violine oder Gambe in den Kreis seines Schaffens zog. Abgesehen aber von dem vielen Neuen, unerhört Großartigen und Grundlegenden, das er uns auf diesem Gebiete schenkte, bedeutet seine Thätigkeit hierin doch mehr den Gipfel seiner Zeit, als den Beginn einer neuen Periode; denn Buxtehude und Reinken waren neben großen Orgelvirtuosen auch vorzügliche Componisten für ihr Instrument gewesen. Bach's Vorrang bestand speciell darin, die gebräuchlichsten Formen zur höchsten Vollendung gebracht und mit seinem allumfassenden Geiste durchtränkt zu haben.

Anders sein Vokalschaffen. Hatte ihm das Orgel- und Klavierspiel zu Lebzeiten jene unumschränkte Berühmtheit eingetragen, von der man sich Wunderdinge erzählt, so drang der Ruf seiner Gesangsschöpfungen kaum viel über die Grenzen seines jeweiligen Wirkungskreises hinaus. Daß Bach Passionen und Cantaten schrieb, fand man natürlich, das wurde von jedem besseren Cantor oder Organisten verlangt. Den Hauch des innewohnenden Geistes spürte kaum einer! Nur so konnte es geschehen, daß Bach, der Virtuos auf dem unscheinbaren Instrument der Menschenstimmen, vergessen wurde über dem allgewaltigen Titanen der Orgelbank. Neben ihm existirten viele talentvolle, sein Schaffen damals verdunkelnde Gesangscomponisten wie Christoph Bach, Sebastian's Oheim, Joh. Kuhnau, Telemann, Hammerschmidt, Keiser, — denen der Altmeister selbst Verehrung entgegenbrachte. Von all' diesen aber — den Giganten Händel ausgenommen — kennt die gebildete Nachwelt kaum mehr als die Namen, obwohl ihr Ruhm und Ruf zu Lebzeiten unbedingt „europäisch“ genannt werden darf. Ausdruckswärme, Kunst und Geschicklichkeit in der Textbehandlung sind ihnen nicht abzusprechen; nähere Bekanntschaft aber überzeugt, daß sie mehr oder weniger alle im wässerigen Tone ihrer Zeit schwimmen, nicht selten leer und geschmacklos sind und Kirchen- mit Opernmusik verwechseln. Kein Wunder, daß ein mit solch ungesunden Leckerbissen großgezogenes Publikum dem heiligen Ernste Bach'scher Musik ferner stand. Hier hieß es: andächtig mitbeten, aufmerksam zuhören — in der That etwas Neues, Unbequemes — man wollte sich nicht recht daran gewöhnen. Bach bildet insofern nicht das fortsetzende Glied einer Vokalcomponistenreihe, sondern steht am Anfangspunkt einer neuen: er ist Schöpfer des wahren, vollkommenen Ausdrucks, ein Verdienst, das Händel mit ihm theilt. Spricht dieser hingegen vorwiegend die Gefühle und Bewegungen ganzer Nationen aus, von Menschen, die in Politik, Parteienhaß und Eifersucht verwickelt sind, zeigt Bach uns die volle Reinheit und Naivität eines kindlich religiösen Gemüths, wie es, unbekümmert um die tosenden Stürme der Außenwelt, seinen innersten Gedanken über Gott und Ewigkeit nachhängt. Indem er den geheimsten Regungen des Menschenherzens nachspürt, die empfindlichsten Saiten der Seele in Schwingung versetzt, wird er zum Schöpfer des modernen, persönlichen Aus-

drucks. In seiner Jugend vor allem Instrumental-Componist, dringt er mit zunehmendem Alter mehr und mehr in die Geheimnisse des Wortes und der vokalen Wirkungen ein, gleichsam vom Sekundären zum Primären fortschreitend, um in der harmonischen Durchdringung Beider seine tiefsten musikalischen Glaubensbekenntnisse niederzulegen.

Sieht man näher zu, so erscheint dieser Werdegang ein ganz natürlicher. Denn obgleich auch bei Bach, wie bei jedem Genie, alle Richtungen seiner Kunst in einander übergehen, sich gegenseitig bedingen, so liegt doch etwas im Wesen des Protestantismus, dem der Meister aus vollster Ueberzeugung zugethan, das ihn das Wort als solches der Erscheinung (des absoluten Tones) gegenüber bevorzugen lassen mußte. Wie dem einzelnen gläubigen Christen das Wesen seines immateriellen Gottes erst zur völligen Klarheit kommt durch Hinweis auf die Offenbarung, auf die „heilige Schrift“, wie dem himmlischen Sehnen und Drängen des Herzens, dem unbestimmten Hoffen das erlösende Wort zu Hilfe kommt und in Namen wie „Himmel“, „Paradies,“ „Hölle,“ „Teufel“ Abstraktes in Konkretes wandelt, so ist auch die gesamte christlich-protestantische Kunst unlösbar verkettet mit dem bedingenden Faktor des Wortes. Auch in den darstellenden Künsten ist das Wort maßgebender Erreger, wenn auch indirekt, indem es nicht an sich, sondern seiner Bedeutung nach zur Darstellung kommt. Die Bezeichnung „protestantische Malerei und Bildnerei“ gilt demnach als berechtigt, während zur „protestantischen Musik“ nur die vokale, nicht die absolute, instrumentale gerechnet werden kann*). Wir erkennen in Bach den protestantischsten aller Tonsetzer, weil er den biblischen Text in protestantischer Auffassung, das in konkrete Formen gegossene Unfaßliche, Uebersinnliche durch seine Musik zu interpretiren versteht, wie kein anderer. Niemand vermochte es in ähnlicher Weise vor ihm, keiner wird's ihm nachmachen. Denn in dem Maße, als das Geistesleben unserer Tage sich entfernt vom Kirchlichen und Bethätigung auf andern Ge-

*) Der Ausdruck „protestantische Orgelkunst“ behält seine Geltung bei, da er sich seiner Entstehung nach auf dem Begriffe des protestantischen Chorals aufbaut, der wiederum ohne Wort undenkbar ist.

bieten sucht, wächst auch eine durch solche Faktoren bedingte Erscheinung wie Bach zu einem kulturhistorischen Unikum heran, zu einem einsam ragenden Denkmal vergangener Geistesepochen. Freilich wird durch den Zwischenraum, der uns von dem kirchlich-protestantischen Ideal eines Bach trennt, auch das innige Verständnis für seine, aus solchen Anschauungen herausgeschaffenen Werke erschwert; denn es bedarf — besonders was das Textliche anbetrifft — jedesmal einer, unter heutigem Gesichtspunkt betrachtet, geringen, im Laufe der modernen Geistesentwickelung aber sich steigernden Reconstruktion damals lebendig pulsirender protestantischer Gefühlsinhalte. Ich beabsichtige, später darauf zurückzukommen.

Um nun immer tiefer in Bach's wunderbares Vokalschaffen einzudringen, müssen wir außer diesem seinem Verhältnis zur Kirche einen weiteren Punkt in's Auge fassen: seine Beziehung zum Geistesleben jener Tage.

Sein äußerer Lebensgang ist von gewisser drückender Einförmigkeit nicht frei. Bekanntlich hat er, außer in Sachsen und Thüringen, nie ausgedehnte Reisen unternommen, noch irgendwie mit dem auf musikalischem Felde damals sehr regen Auslande in persönlicher Beziehung gestanden, wie etwa Händel, der für die Oeffentlichkeit schrieb und wirkte und in allen Landen zu Haus war. Unter bescheidenen Verhältnissen groß geworden, verbrachte er die längste Zeit seines Lebens in den Mauern oft recht beschränkter, zünftiger Städte des sächsischen Landes, wo er nicht selten, mit widerstrebendem Herzen, sich genöthigt sah, auch mit einer andern als nur der Notenfeder bei Fürsten und Herren den Namen Bach klingend zu erhalten. Was Händel die Natur an imponirender Größe und weltmännischer Vielseitigkeit verliehen, das gab sie Bach in Gestalt eines frommen christlichen Gemüths, eines in allen Fällen zuversichtlichen Glaubens. Das Unstäte des Wanderlebens lag seinem Charakter entgegen, und wir sehen deutlich, wie das Naiv-Religiöse (das nach innen Reflektirende), das wir bei Bach bis an's Ende verfolgen können, bei Händel zum Erhaben-Religiösen (dem nach außen Reflektirenden) wird. Bach vermißte augenscheinlich den Weltverkehr nie; es scheint, als habe er zu viel und zu oft über sich und die sein Innerstes durchbebenden Regungen musikalisch nachdenken müssen, daß ihm nie Zeit blieb für fernabliegende Dinge.

Dafür war er mit seltener Beobachtungsgabe und scharfem logischen Denken ausgestattet, mit regem Interesse für alles, was Kunst hieß. Seine Bibliothek enthielt außer kostbaren Musikschätzen die Werke der bedeutendsten poetischen Geister seiner Zeit, darunter die seines geliebten Luther sogar mehrfach. Daß er den Problemen der Wolff'schen Philosophie fern blieb, nehmen wir ihm nicht übel. Sein zurückgezogenes, einfach-bürgerliches Leben bot ihm genug des Anregenden, wenigstens verstand sein aufmerksam forschendes und doch so sinnvolles Gemüth auch aus dem Einfachsten etwas zu schöpfen und mit Begeisterung in seine Kunst hineinzutragen. Eine weniger auf den Grund der Dinge schauende, ungenügsamere Natur wäre zweifellos an dem Einerlei solcher Lebensbahn verwelkt, wenn ihr nicht starke Eindrücke von außen geworden. Bach bedurfte solcher nicht. Ein einziges Textwort genügte, ihn ein Evangelium daraus formen zu lassen: nie geräth sein Bronnen in's Stocken, versiegt die Quelle seiner Phantasie. „Nicht Bach, Meer sollte er heißen" rufen wir mit seinem großen Bewunderer Beethoven aus. Von den leisesten Regungen der Gottesidee in Menschenbrust, vom Stammeln des Kindes an bis zum brünstigen Gebete, aber auch vom geringsten Zweifel an, der ein Herz erschüttert, bis zum hohnlachenden Trotz des Sünders führt er uns durch tausend Stufen menschlich-religiösen Bewußtseins an der Hand seiner Harmonien, dem Sänger der „göttlichen Komödie" nicht nur in diesem Punkte vergleichbar. — Mancher möchte vielleicht in der zweifellos ein wenig betonten kirchlichen Einseitigkeit des Schaffens eine Schranke Bach'schen Genies erblicken. Gewiß! Wenn wir uns nicht durch die erstaunlichste Vielseitigkeit des Gebotenen und den namenlosen Reichthum an Schönheiten und Kombinationen dafür tausendfach entschädigt und oft wie vor ein Wunder gestellt sähen! Gerade das religiöse Gebiet bietet ja dem Künstler die trefflichste Gelegenheit, seine Phantasie walten, das Gedankliche mit dem Stofflichen verbinden zu lassen, und aus diesem Grunde wird alle Kunst in ihren letzten Bestrebungen auf das religiöse Moment zurückgreifen.

Wie stand Bach seinen Texten gegenüber? Aus Wirken und Werken erhellt, daß er nie einen Text „componirt", d. h. zu vorliegenden Worten passende Musik gesetzt. Gleich Goethe floß ihm nichts aus der Feder, was nicht das Herz diktirt; man wird denn auch keiner seiner Melodien nach-

sagen können, sie sei unwürdig oder des Textes wegen da. Viele unserer „Musikalisch-Gebildeten“ wollen das nicht glauben und erklären Bach und sein Zeitalter für größtentheils überwunden; sie lassen außer den Passionen, der hohen Messe und einigen Orgelsachen nicht viel mehr gelten und sagen, die Zeit der Fugen samt der pietistisch angehauchten Choral- und Cantatenform sei vorüber und längst durch Bedeutenderes ersetzt. Sie irren sich hierin. Ist es billig zu behaupten, Homer's Epen, Petrarca's Sonette oder Wolfram's Parcival seien nichts mehr als historisch interessante Aeußerungen eines fernabliegenden Zeitgeistes, seien nichts anderes als untergeordnete Stufen einer Leiter, auf deren höchster Sprosse die Gegenwart mit ihren Leistungen als einzig wahre Richterin steht?

Von den musikalischen Formen des Bach'schen Zeitalters abgesehen, die in der That oft unserm modernen Gefühl widerstreiten, ist man leicht geneigt, den nicht selten barocken Text als Hemmnis für die Wiederbelebung der Cantaten anzusehen. Manch gutem alten Durchschnittscomponisten hat dieser Umstand den Fluch der Vergessenheit eingetragen. Aber wieder sind es Bach and Händel, deren geistige Großmacht diese für die Musik gefährliche Klippe umschifft. Für Bach speziell ist das Wort im engeren Sinne nur das an sich schöne Gefäß, dem er höhern, ja höchsten Wert dadurch verleiht, daß er es mit kostbarem Inhalt füllt. Ihm bedeutet der Text nicht das indirekt producirende, zum Schaffen anregende Moment, sondern lediglich die äußere Stütze, auf die er seinen großartigen musikalischen Gedankenbau lehnt; ebenso wie der darstellende Künstler nicht eigentlich illustrirt, sondern einen besonderen Augenblik herausgreift, um ihn frei aus sich heraus zu gestalten und nach mannigfachen Metamorphosen als selbstständiges Produkt hinzustellen. Wie unlöslich Bach's Musik mit dem Worte verbunden, werden wir weiterhinsehen. — In der Wahl seiner Texte zeigte er sich durchaus wählerisch, nicht jedem, ihm unter die Hände kommenden steht er gleich sympathisch gegenüber. — Um sachgemäß urteilen zu können, rufe man sich die damaligen literarischen Zustände Deutschlands zurück. Wie und Was wurde denn an dichterischen, zur Composition geeigneten Erzeugnissen geliefert? — Auch an der deutschen Poesie war die Furie des 30 jährigen Krieges nicht spurlos vorübergegangen, sondern hatte eine

Lücke gerissen, so gewaltig, daß es langer Zeit bedurfte, sie auszufüllen. All die schönen Anfänge, die in Luther's Bibelübersetzung und Schriften eine so glückliche Zukunft verhießen, die darauf abzielten, die deutsche Sprache selbstständig, ihre Ausdrucksweise rein und charakteristisch zu gestalten, all diese Anläufe waren jäh unterbrochen worden. Allein, wie ein ins Stocken gerathener Fluß nach Beseitigung der Hindernisse sich mit doppelter Kraft und Fülle ergießt, so machte auch am Ende des 17. Jahrhunderts der Drang und das Bedürfnis nach Verlorenem in gewaltsamen Ausbrüchen sich Luft. Auf poetisch-religiösem Boden kam eine Reaktion zum Vorschein, wie sie auffallender sich wohl nie wieder gezeigt. Tausende von Kirchenliedern schossen empor wie Pilze aus dem feuchten Erdreich, jedes Land, jede Gemeinde wollte ihre eigenen haben; für jeden Tag des Jahres fabricirte man Gebet- und Andachtsübungen, jedes Fest wurde mit Dutzenden von „Carmina" überschüttet und die Person des „Jesulein" bis ins Unendliche in pietistischen Koseworten erschöpft. Bot doch die religiöse Seite des Lebens den einzigen Stoff zum ungehinderten Sichauslassen dar; denn Patriotismus, Bürgerstolz, Familienleben, alles war erschöpft und auseinander gerissen durch den vorausgegangenen fürchterlichen Völkerzwist.

Der Werth dieser Ueberproduktions-Erzeugnisse ist natürlich sehr ungleich. Neben manchem Bedeutsamen, ja Genialen steht Phrasenhaftes, Geziertes, Unempfundnes, treffende Bilder lösen sich ab mit roher, gemeiner Gegenständlichkeit. Dabei tritt erfreulicherweise überall ein Streben nach Wohllaut, Rhythmus und Klang der Sprache hervor, ein Vortheil, der den Musikern jener Zeit nicht lange fremd blieb. Mangel an Texten hat Bach also kaum gehabt, und doch standen ihm nur wenige Dichter nahe. Oft und gern kehrte er zu seinen Lieblingen Gerhardt, Neumeister, Salomon Franck und Picander zurück, denn sie schienen am meisten seinen Anforderungen zu entsprechen. Er schreibt einmal*): „Von einem geistlichen Poeten für die Musik wird verlanget, daß er nicht nur der biblischen Schreibart mächtig sei und die Gabe habe, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik habe, daß er die Texte nach

*) Bitter: J. Seb. Bach (Berlin 1865). I. Seite 200.

derselben gebührend einrichten könne“. Das damals weltberühmte Passionsgedicht des Hamburger Rathsherrn Brocke, „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus ꝛc.,“ u. a. auch von Keiser, Mattheson, Telemann und Händel in Musik gesetzt, hat auch auf Bach sicherlich großen Eindruck gemacht; doch konnte er sich nicht entschließen, das ziemlich drastische Original in Urgestalt zu benutzen. Stellen, wie folgende, mögen auf sein feinfühliges, fromm denkendes Gemüth abstoßend gewirkt haben:

Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl
Als lauter Gnadenzeichen schmücken,
Die, da die Sündfluth unserer Schuld verseiget,
Der holden Liebe Sonnenstrahl
In seines Blutes Wolken zeiget.

Oder:
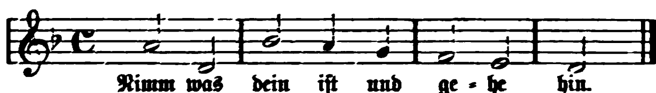
Heul', du Schaum der Menschenkinder,
Wins'le, wilder Sündenknecht,
Thränenwasser ist zu schlecht —
Weine Blut, verstockter Sünder“ ꝛc.

Da ihm in Cöthen, wo die Johannes-Passion jedenfalls entstand, kein passender Dichter zur Hand war, machte er sich selbst an's Werk; Theile, die ihm zusagen, nimmt er direkt herüber, allzu Krasses mildert er, fügt hier ein, streicht dort weg, springt sogar mit eigenen Reimen vielfach ein. Indessen war er später selbst nicht befriedigt von dieser poetischen Flickarbeit und bemühte sich, durch weitere Veränderungen und Zusätze das Ganze einheitlicher zu gestalten: vergebens, der Johannes-Passion fehlt jener große harmonische Zug der fünf Jahre ältern Matthäus-Passion*).

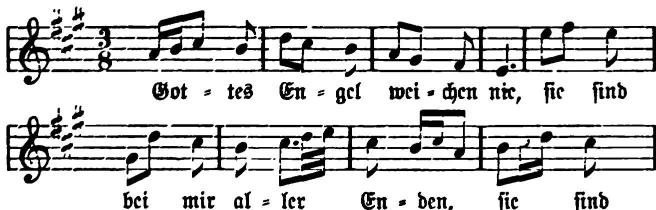
Bach ist, wie Luther, einer der berufensten Prediger und Ausleger des Bibelworts. Wie diesem, so genügt es auch ihm nie, seine Gemeinde mit dem trockenen Schrifttext abzuspeisen, sondern durch zahlreiche geist- und sinnvolle Deutungen fördert er Dinge zu Tage, die uns ihn in ganz neuem, ungeahntem Lichte erscheinen lassen. Auch äußerlich einem Kanzelredner gleich, schuf er für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, fünffach gerechnet, musikalische Predigten, wie sie erhabener und kraftvoller nicht gedacht

*) S. Rust's Vorwort zur Johannes-Passion, Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. XII.

werden können. Lag ihm ein Text vor, der ihn voll befriedigte, dann versenkte er sich unendlich tief hinein und ruhte nicht eher, bis er ihn bis in den Grund ausgeschöpft. Alle seine Sätze, Chor- wie Solosachen weisen dies minutiöse Eingehen auf den Textgehalt auf. Eine kurze, unscheinbare Textphrase, die ein anderer in wenigen Takten abgemacht, genügt, ihn das bunteste, phantasievollste Bild daraus weben zu lassen, wobei er schier unerschöpflichen Reichthum an rhythmischen und harmonischen Combinationen entfaltet. — So ist, um aus den unzähligen ein Beispiel herauszugreifen, über die sieben Anfangsworte der Cantate „Nimm, was dein ist und gehe hin"*) eine prachtvolle Fuge gebaut über das Thema



Erst einfach von den vier Stimmen vorgetragen, schließt es sich bald zu engsten harmonischen Verknüpfungen zusammen, indem die drei Gedanken: Nimm — was dein ist — und gehe hin — gesondert durchgeführt und ihrer Bedeutung nach ernst und eindringlich hervorgehoben werden. Jedes einzelne der sieben Worte hat seinen, dem sprachlichen Idiom nahe kommenden Ton, seinen Ausdruck, sein Gewicht, das durch die Sexte heraustretende dein sowohl, wie das später sinnvoll charakterisirte „gehe hin". Solche in knappster Form und streng contrapunktischem Satze hingeworfene Tongemälde sind für unsern Meister bezeichnend und bieten sich dem in seinen Werken Forschenden auf jeder Seite. In dieser Hinsicht ähnlich ist die Sopran-Arie „Gottes Engel weichen nie" aus der Cantate „Nun singet mit Freuden" **), aus der ich einige Proben hersetze:



*) Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. XV, Nr. 144.
**) Bach-Gesellschaft XV, Nr. 149.

bei mir al - ler En - den, Got - tes

En - gel wei - chen nie, ſie ſind bei mir

al - ler En - den, ſie ſind bei mir al-

ler En - den, ſie ſind bei mir

al - ler En - den, Got - tes

En - gel wei - chen nie, ſie ſind

bei — mir al - ler En - den. ꝛc.

wenn ich ge - he,

wenn ich ſte - he, tra-

— gen ſie mich auf den Hän-

— — — — — — — —

— den, wenn ich schla - fe, wa-

— — chen sie, wenn ich schla - fe, wa-

— — chen sie, wenn ich ge - he

wenn ich ste — — — — he,

tra - gen sie mich u. s. w.

Man achte auf die anmuthig wechselnde Deklamation der Worte „Gottes Engel", „sie sind bei mir," „wachen sie," das leichte Dahinschweben auf „Händen" und das plötzliche Beharren auf gis beim Worte „stehe", alles feine, geistreiche Züge, wie wir sie in früherer Litteratur durchaus vergebens suchen. Mag er sich noch so sehr vergraben in den Sinn der Worte, um Neues zu fördern, noch so rastlos streben, Werthvolles aus dem Text zu gewinnen — niemals büßt bei alledem Architektur und Ebenmaß des Tonsatzes ein, gewiß ein Zeichen für Bach's immenses technisches Können und die darauf verwendete Denkarbeit. Höchst selten treffen wir auf Stellen, wo sich aus der etwas gezwungenen Haltung des Ganzen auf eine gewisse Kühle Bach's dem Texte gegenüber schließen läßt. Das darf uns nicht Wunder nehmen. War er doch als Cantor der Thomasschule und Kirche verpflichtet, nicht nur zu allen kirchlichen Festen, sondern auch zu weltlichen Feierlichkeiten, zu Rathswahlen,

Geburtstagen des Königs rc. Musik zu schreiben, oft auf Befehl eines hohen Rathes der Stadt und in kürzester Zeit. Da mag ihm denn nicht selten ein Text aufgedrungen worden sein, der, von Natur undankbar, in ihm nicht jenes unbehinderte, phantasievolle Schaffen lebendig gerufen, das ihn sonst beseelte. Immerhin ist es erstaunlich, daß seine Riesenphantasie ungelähmt blieb durch die Widerwärtigkeiten und kleinlichen Verhältnisse seines Leipziger Amts.

Mit peinlicher Achtsamkeit war der Meister darauf bedacht, seine geistlichen Compositionen den obwaltenden kirchlichen Umständen anzupassen, er hatte eingesehen, daß der Weg zur Oeffentlichkeit für ihn nur durch die Kirche führte; gehörte er doch nicht zu jenen wenigen Glückbegünsteten der späteren Zeit, denen ein kunstliebender Fürst dauernde Zuneigung schenkte und Mittel an die Hand gab, sorgenfrei und ungezwungen auch außerhalb eines Amtes musikalische Großthaten zu vollbringen. Dennoch trug ihn seine Phantasie auf ätherischen Schwingen weit über Irdisches hinaus und ließ Werke von titanenhafter Größe geboren werden.

In der Kirche war Bach, das ist klar, Alleinherrscher unter seinen Getreuen, während er außerhalb derselben auf die musikliebenden Studenten Leipzig's angewiesen blieb. Sein Chor war nicht groß, aber vortrefflich geschult, ebenso die Instrumentalisten. Er kannte sie in ihren Leistungen recht gut und geht daher nur selten über ein gewisses Maß des Umfangs und der Schwierigkeit hinaus. Hätten ihm Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung gestanden wie dem allmächtigen Händel, welch' grandiose und erfolgreiche Aufführungen würde seine energische Dirigentennatur zu Stande gebracht haben!

Eins jener wenigen Werke, die an Umfang und technischen Schwierigkeiten alles Herkömmliche weit hinter sich lassen, gleichsam erst für die Nachwelt bestimmt erscheinen, ist die Hohe Messe in Hmoll, vielleicht das Größte, was je an Musik geschrieben. Bach hatte hier ausnahmsweise nicht die praktische Verwendung im Auge, obwohl ihm der sich vielfach in katholischer Sphäre bewegende Gottesdienst der Thomas- und Nicolaikirche vorschwebte; er wollte sich vielmehr dem churfürstlichen Hofe in Dresden mit dieser „geringen Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget" — wie es in dem, das „Kyrie und

Gloria" begleitenden Dedikationsschreiben heißt — verbindlich erzeigen. Daher die Wahl des katholischen Textes. Jedem Eingeweihten fällt aber sofort die unterschiedliche, protestantisch zu nennende Behandlung desselben im Gegensatz zu katholischen Bearbeitungen auf. Er ist von vielen specifisch katholischer, d. h. äußerlich prunk- und glanzvoller componirt worden, dagegen kaum tiefsinniger und erschöpfender. Dies liebevolle Eingehen auf das unscheinbarste Wörtlein, dies Durchdringen und Erfassen der innewohnenden Contraste, ihr harmonisches Ineinanderfließen im Aufbau des Ganzen ist so recht ein Merkmal des Protestanten Bach, der das dem katholischen Christen als Hauptmoment erscheinende äußerliche Ceremoniell völlig vergaß über dem mit geistigem Auge erschauten inneren Vorgang des Meßopfers*). Mit dem Odem solch heiligen Ernstes beseelt, wuchs das Werk unter seinen Händen so hoch hinan, daß die Pforten des Gotteshauses, allzu niedrig für diesen himmelhohen Geistesbau, sich vor ihm schließen mußten: die Hohe Messe mit der Lithurgie zu vereinen ist ästhetisch ebenso undenkbar, als etwa einen Chopin'schen Walzer im Ballsaal aufzuspielen. Bach hat in ihr das Größte und Höchste niedergelegt, dessen sein Künstlergenie fähig war, eine solch' beispiellos vollkommene Durchdringnng von Geist und Materie finden wir nicht ein zweites Mal. Sie ist, wie Spitta sagt, ein Triumph der Kunst über alle confessionelle Schranken, ein Werk, das nicht nur uns Deutschen, sondern der Welt angehört. —

Aus ähnlichen Grundideen herausgeschaffen, nicht minder genial in der Textauffassung, wenn auch geringer an Umfang, ist der zweite katholische Text, der Bach vorlag, das „Magnificat". Auch in diesem seit Alters her bekannten, sequenzenähnlichen Lobgesang der jungfräulichen Mutter Gottes weicht seine Auffassung vom Hergebrachten ab, indem er nicht jene demuthsvoll ergebene Marienstimmung, die der Text athmet, in seiner Musik hervorzukehren strebt, sondern vielmehr ein Bild göttlichen Triumphes voll Hoheit und Pracht entrollt, gleichsam als jubele die ganze Menschheit mit Marien. Daraus erklärt sich leicht der dem ganzen Chor übertragene vielstimmig behandelte Singular „anima mea".

---

*) Die im Credo und Confiteor verarbeiteten Gregorianischen Intonationen gewinnen keinen Einfluß auf den Charakter des Ganzen.

Als Protestanten, und damit in seinem eigentlichen Elemente, lernen wir den Schöpfer der Hohen Messe in seinen Cantaten und Passionen kennen. Hier fällt vor allem die Vielseitigkeit auf, mit der er den massenhaften textlichen Wiederholungen der Poeten entgegentritt. Trotz der nur selten zu neuen Bildern sich aufschwingenden Ausdrucksweise bleibt Bach nicht ein einziges Mal derselbe, sondern versteht uns auch da durch eigenartige Schönheiten, sei es in der Instrumentation-, Chor- oder Solobehandlung, anzuregen, wo der Dichter uns gleichgültig bleibt. Beginnt er das eine Mal die osterliche Festfreude mit schmetternden Fanfaren und glänzend dahinrollenden Freudenchören, leitet er ein andermal dasselbe Fest mit trüben, fast melancholisch stimmenden Akkorden ein, gleichsam als habe die Menge den göttlichen Sieg noch nicht völlig begriffen, als zitterten noch einige wehmüthige Klänge aus verflossener Leidenszeit mit herüber *). Solche Rückblicke auf vergangene oder Ausblicke auf bevorstehende Katastrophen deutet Bach mit Vorliebe an, auch hierin wieder als tiefempfindender, weit schauender Musiker hoch über dem Dichter stehend. Es ergreift uns wunderbar, wenn im Weihnachtsoratorium mitten im Jubel der hellsten Feststimmung die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ ertönt, auf den Text „Wie soll ich dich empfangen?“, als frage die Gemeinde zweifelnd: sollen wir frohlocken über die Geburt des Göttlichen oder trauern ob seines schmählichen Endes. — So reihen sich bei ihm in oft dramatisch wirkender Anordnung betrachtender Ernst, ausgelassener Siegesjubel, Todesbangen, begeistertes Entzücken aneinander, ähnlich wie auch im Leben die Gegensätze dicht beieinander stehen.

Weil Bach so ungezwungen mit Kontrasten arbeitet und versteht, mit wenigen, dramatisch gezogenen Strichen sich zum Herrn der Stimmung zu machen, hat man häufig seine specielle Bedeutung als kirchlicher Componist in Frage gestellt. Wenn Winterfeld **) von Bach meint, er stehe auf außerkirchlichem Gebiete, da er über das rein Kirchliche, d. h. Andacht Erregende, religiös Erbauliche zum fast Welt-

---

*) Vgl. die beiden Cantaten „Der Himmel lacht, die Erde triumphiret“ (Bach-Gesellschaft Bd. VII, Nr. 31) und „Christ lag in Todesbanden“ (B.-G. Bd. I, Nr. 4).

**) Evangelischer Kirchengesang Bd. III.

lichen, dramatisch Lebendigen fortschreitet, so liegt darin eine gewisse Berechtigung. Abgesehen von den Ausführenden, die durch die rein äußerliche Mitwirkung selbstverständlich von dem speciell Religiös-Erbaulichen des Gegenstands abgezogen werden, fühlt sich auch der Zuhörer, der Matthäus-Passion z. B., einige Augenblicke unwillkürlich außerhalb des heiligen Bezirks gestellt. Das ist in den Theilen vor allem der Fall, wo der Componist eine ideale, unsichtbare Gemeinde eingreifen läßt, also in den Rufen „Barrabam", „Haltet ein, bindet nicht," „Kreuzige ihn" ꝛc. Man mag wollen oder nicht, diese realistisch gezeichneten Volksrufe setzen jeden Zuhörer in passiv-anschauende Stimmung, die einer eigentlichen gottesdienstlichen Andachtsübung, die Hingabe jedes Einzelnen fordert — und dazu dienten doch damals alle diese Werke, nicht zum Concertgebrauch — offenbar fremd sind. Aber Bach wußte wohl, was er that. Tradition und eigene kirchliche Erziehung verhinderten, sich allzuweit von lithurgischem Boden zu entfernen. Händel's Oratorium ist keine kirchliche Musik, vielmehr nur religiöse, weil religiöse Stoffe behandelnd, Bach's Musik dagegen trotz häufiger dramatischer Realistik echt kirchliche. Er sah recht wohl ein, daß die Musik im protestantischen Kultus nur dann wahrhaft verschönernd, das Predigerwort verstärkend wirken könne, wenn sie sich mit dem Objekt der Kirche, der Gemeinde, innig verschmölze. So kam es, daß er instinktiv das Richtige traf und neben die dramatisirenden Partien seiner Werke zwei paralysirende Momente einschob, die ein festes Band zwischen Chor und Gemeinde bilden: den subjektiven Gefühlserguß (Arie) und den Choral. Arie und Choral sind es, die den Vorwurf aufheben, Bach's Musik gehöre in den, wenn auch vornehmsten Vorhof der Kirche — hier verknüpfen sich Subjekt mit Objekt, Individuelles mit Allgemeinem. Wenn einer überhaupt kirchliche Musik hat schaffen können, wer wäre befähigter dazu gewesen, als das religiöseste Gemüth, das je existirt, Bach?!

Bevor wir einen Blick auf des Meisters Arien werfen, wird es gut sein, uns kurz über den Charakter dieser musikalischen Formgattung zu unterrichten, deren Ursprung, wie zu errathen, wiederum das sangesfreudige Italien ist. Seit Scarlatti hatte sich dort die Da capo-Arie eingebürgert, so genannt nach dem, der kurzen, meist ruhig

gehaltenen Durchführung folgenden da capo des lebhaften Anfangstheils. Ihre Beliebtheit stieg bis zur Alleinherrschaft; hatte sie doch nicht nur den Vorteil, der Kehlfertigkeit des Sängers nach jeder Seite hin zu genügen, auch ihre dreitheilige cyklische Form war geeignet, den Fluß einer Stimmung abzurunden und ein in sich abgeschlossenes Tonbild von bestimmtem Charakter zu liefern. Die klangvolle, geschmeidige Sprache der Italiener war für diese Form natürlich wie geschaffen, weniger die deutsche. Ihr damals noch unter lutherischer Nachwirkung stehender wuchtiger Ausdruck eignete sich schlecht für den zarten Bau eines solchen Musikstücks, ebensowenig die kirchliche Dichtung jener Zeit, deren Schwulst und kurzathmiger Zeilenbau den Italienern geradezu Hohn sprach. Um aber die italienische Arienform, deren Vorzüge bekannt waren, dennoch zu verwenden, verfiel man auf die sog. madrigalische Ausdrucksweise. Schon Schütz und dessen gelehrter Schwager Caspar Ziegler deuten mit Nachdruck darauf hin, daß keine Dichtungsart besser zur Musik geeignet sei, als das Madrigal, letzteres erklärt als „epigrammatische Dichtung, darinnen man oftermals mehr nachzudenken giebt und mehr verstanden haben will, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat“*). Erdmann Neumeister, Bach's Zeitgenosse und bevorzugter Textdichter, war der erste, der diesen Gedanken in That umsetzte und in seiner 1704 in Weißenfels erschienenen ersten Cantatensammlung sowohl der italienischen Arie wie dem stilo recitativo zum Entstehen und Gedeihen verhalf. Ja, Neumeister definirt die Cantate sogar, „sie sähe aus wie ein Stück opera,“ was man natürlich nur äußerlich zu nehmen hat, denn sie bestand thatsächlich aus Chorsätzen, Soloscenen und textlich verbindenden Recitativen. Ihm, dem oft wirklich begeisterten Dichter, folgten bald andere mit mehr oder weniger Geschick, unter ihnen Salomon Franck und Henrici, die wir schon als Bach's Freunde kennen gelernt.

Aber auch das rein Musikalische der italienischen Arie verfehlte nicht, auf unsere deutschen Musiker Eindruck zu machen. Schon Bach's Amtsvorgänger in Leipzig, Johann Kuhnau, war bemüht gewesen, durch „poetische

*) Spitta, Bach Biographie I, S. 464.
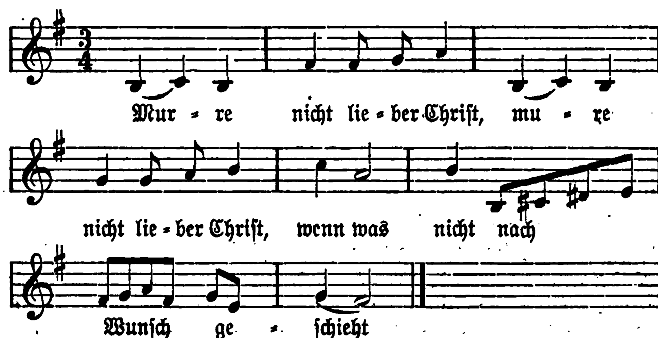
Auszierungen und verblümte Ausdrückungen“ jenem graziösen Stile der italienischen Oper nahe zu kommen. Allein nur selten erhob er sich über bloßen Formalismus. Erst Bach gelang, was jenem versagt. Die Verwirklichung seines Kunstideals sah unser Meister allerdings nicht in der Oper der Italiener, aber er schätzte deren Vorzüge und versuchte, was ihm daran am besten dünkte, in seine Kirchenmusiken aufzunehmen, davon zeugt die häufige Anwendung der da capo-Arie *).

Neben dieser italienischen bestand noch die ältere geistliche deutsche Arie, ein ein- oder mehrstimmiges Strophenlied, zwischen das sich die Wiederholung kennzeichnende Instrumental-Ritornelle einflochten. Auch das Arioso gehört hierher, eine Art Mittelding zwischen Arie und Recitativ, ebenfalls madrigalischer Art, streng im Takt und mit Instrumenten begleitet, aber nicht bis zur vollendeten Arienform gediehen. Daß das recitativo secco nicht umgangen werden konnte, ist offenbar. Alle diese drei Arten des Sologesanges finden wir bei Bach bis zur idealsten Vollkommenheit ausgebildet. Die Leichtigkeit und Beweglichkeit, die sie sich auf der Bühne erworben, stehen bei ihm im Dienste des Allerhöchsten der kirchlichen Kunst. Hören wir näheres darüber!

Außer den zahllosen Arien, die er mit freigebigster Hand wie kostbare Perlen austheilte, geben nur noch die großen Orgelwerke ein ähnlich anschauliches und subjektives Bild des Innenlebens jenes wunderbaren Mannes, dessen Geistesblüthen erst jetzt ihren eigentlichen fruchtbaren Boden gefunden zu haben scheinen, um in 150jährigem Alter ebenso neu und frisch zu grünen, wie am ersten Tage. Man gewinnt ein anschauliches Bild von dem außerordentlichen Farbenreichthum und der innerhalb einer Stimmung sich mannigfach variirender Ausdruckskraft Bach's, wenn man etwa folgende, zu den bekanntesten zählende Arien vergleicht. Den Ton der Reue, des Erbarmens tragen sämtliche Alt-Arien der beiden Passionsmusiken, ebenso das Agnus dei der Hohen Messe; des Frohsinns, des Entzückens das „et exultavit“ des Magnificat, „Mein gläubiges Herze,“ „Frohe Hirten, eilt“ (Weihnachtsoratorium); Zuversicht und behagliche Ruhe athmen „Flößt mein Hei-

*) Bach's Stellung zur Oper bei Spitta a. a. O. II, S. 166.

land“ und „Schlafe, mein Liebster“ (desgl.); nicht selten findet auch Zorn und Unwillen Ausdruck wie in der später ausführlich citirten Baß-Arie „Höllische Schlange“ oder dem Mitteltheil von „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Matthäus-Passion). Natürlich ist die Reihe mit diesen wenigen längst nicht erschöpft, sie ließe sich gewaltig vermehren. Aber schon die Angeführten bieten hinreichend Stoff zum Studium seiner Textbehandlung. Begegnet man auch nur ein einziges Mal derselben Phrase, derselben Tonverbindung? Bleibt er nicht immer wahr, ohne Rührung zu heucheln? Diese schneidenden Septimen, diese dissonirenden Quarten, diese mühsam hervorgestammelten Sechzehntel, diese freudeathmenden Trillerketten, sind sie nicht überall an ihrer Stelle berechtigt und im Ganzen bedingt? Sogar einen fein humoristischen Ton scheut er nicht, wenn es gilt, die kleinliche Hoffahrt eines ungeduldigen Christen zu bespötteln*):
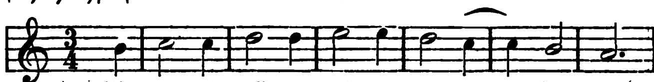


wozu eine murrende Achtelbegleitung im Basse sich recht charakteristisch ausnimmt. Welch’ reiche Mittel ihm überhaupt als Tonsymboliker zu Gebote stehen, werden wir später noch sehen. — Schon früher wurde darauf hingewiesen, wie sehr Bach den Text auszunützen und eine Stimmung zu erschöpfen versteht. Dabei darf denn allerdings nicht verschwiegen werden, daß er trotz aller Wahrheit im Ausdruck und Architektonik des Aufbaues seiner rastlos gestaltenden Phantasie oft Einhalt zu gebieten vergißt und die Perioden so lang ausdehnt, daß für uns Moderne ein
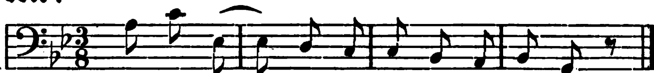
*) Bach-Gesellschaft XV, Nr. 144.

gesteigertes Maß von Aufmerksamkeit dazu gehört, ihm bis an's Ende zu folgen; und wie oft — wenn wir glücklich angelangt sind — steht noch ein ermüdendes da capo! Hier ist es Sache des Sängers, durch wohlüberdachten, abwechselungsreichen Vortrag — bei Bach etwas durchaus nicht leichtes — dem Uebel so viel als möglich abzuhelfen.

Schon zu Lebzeiten erhoben sich Stimmen gegen des Meisters Schreibweise und machten ihm Unwahrheiten in der Textbehandlung und Deklamationsfehler zum Vorwurf. Adolf Scheibe im „Critischen Musikus" von 1737 und noch Reichardt, ein großer Händel-Enthusiast, im „Kunstmagazin" von 1782 meinen, daß Bach weit größer als Händel dastehe, wenn er dessen „hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck" gehabt. Wer Bach genau kennt, wird diese Ansicht nicht theilen. Stellen wie die folgenden, die unserm Sprachaccent entgegen sind, finden sich höchst selten:



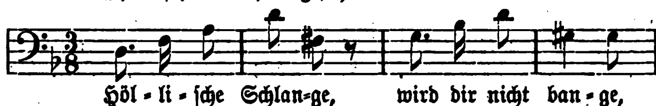
oder:

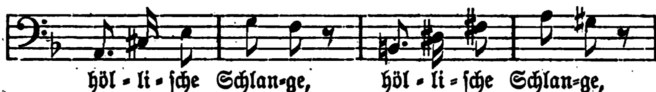


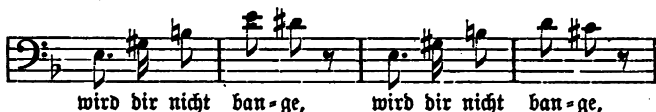
Bach schrieb, daß wissen wir, nicht Musik zum Texte. Wenn es darauf ankommt, bringt er lieber diesem ein Opfer als jener. Was hat auch eine einzelne nicht ganz musterhafte Deklamationsstelle im Rahmen solch unübertroffener Meisterwerke zu besagen! Was Wahrheitssinn und Ausdruckstiefe anbelangt, so brauchen wir Bach heute wohl nicht mehr zu vertheidigen.
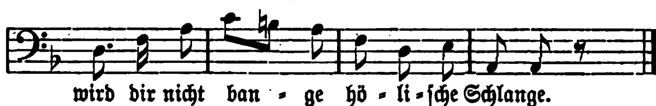
Es wäre hier vielleicht am Platze, ein Wort über Bach's Stimmenführung zu reden. Mosewius in seiner trefflichen Abhandlung über Bach's Kirchenkantaten widerstreitet der Meinung sie von der instrumentalen Seite her aufzufassen. Dennoch ist das Gegentheil leicht zu beweisen. Erstlich trug der in seiner Jugend geübte polyphone, ursprünglich der Orgel angehörige Instrumentalstil mit seinen durch kunstvolle Verschlingungen bedingten Tonschritten dazu bei, ähnliche Satzweise auch auf den Gesang, zunächst auf die

Chormassen anzuwenden. In der That klingt ein Bach'scher Chor wie ein belebtes, mächtiges Orgelwerk, auf dem die mannigfachsten Register aufgezogen sind. Aber auch Solopartieen tragen einen oft nichts weniger als sangesgemäßen Charakter; wiederum wird dann der Idee zu Liebe etwas aufgegeben, was minder werthvoll ist als sie: die technische Bequemlichkeit. Trotzig, übermüthig höhnend klingt die Arie von der „höllischen Schlange,*)
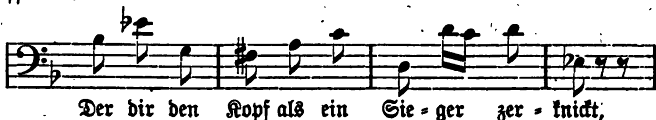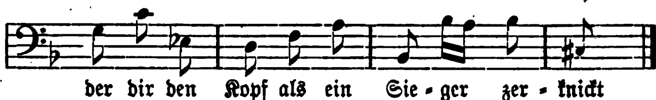








später:





furchtbar grimmig in ihren weiten Intervallsprüngen, aber keiner wird zugestehen, daß die Führung eine streng „cantable“ sei. — Ein zweites Beweismittel ergiebt der Umstand, daß Bach ziemlich häufig Instrumentalsätze ohne durchgreifende Aenderungen zu Chören oder anderen Vocalsätzen

*) Bach-Gesellschaft VII, Nr. 40.

verwandte, z. B. in der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“ und der Jubilatemusik „Wir müssen durch viel Trübsal.“ *) Es dürfte überhaupt wenig Bach'sche Instrumentalsätze geben (concertirende natürlich ausgenommen), in denen die Instrumente im Notfalle nicht durch Menschenstimmen ersetzt werden könnten. Wenn er der Singstimme dasselbe Motiv giebt, was vorher im Ritornell durch Geigen oder Bläser rein instrumental durchgeführt wurde, — es geschieht das ziemlich häufig —, so wird man daraus schließen, wie sehr Bach auf den gesanglichen Ausdruck der Instrumente hielt. Er betont einmal selbst in der Vorrede zu den 1723 erschienenen „Inventionen und Symphonien“ für Klavier, daß diese Uebungen viel zum polyphonen Spiel beitrügen, am allermeisten aber dazu, eine „cantable“ Art im Spielen zu erlangen. Fordert er dies nachdrücklich von dem damals mangelbehafteten Klavier, um wie viel mehr von Streich- und Blasinstrumenten, die dem Gesange bedeutend näher stehen. Bach's Stil ist eben durch absolute Unabhängigkeit der Stimmen von einander charakterisirt, hier sowohl wie dort; und so bleibt es das Gleiche, ob man sagt: er führt die Singstimmen instrumental, oder er führt die Instrumente vocal: beide Satzweisen kreuzen sich.

Die Instrumentalsätze spielen bei Bach eine wichtige Rolle und haben verhältnismäßig mehr zu sagen, als bei Händel, dessen Schwerpunkt überall in den Stimmen liegt. Oft treten sie ein, wo der Sänger schweigt und ergänzen plastisch und sinnvoll den jeweiligen Text. So ist wohl kaum das kindlich-frohe Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“ poetischer und duftiger aufgefaßt worden als im Weihnachtsoratorium (Schluß des II. Theils), wo die 6 interludirenden Oboe d'amore völlig ebenbürtig neben den daherschreitenden Chorstimmen stehen und mit ihren pastoralen Klängen noch einmal jene holde Stimmung hervorzaubern, die uns in der vorausgegangenen Symphonie bereits gefangen nahm!

Ein neuer, meines Wissens noch nicht in seiner Bedeutung hervorgehobener Zug Bach'scher Textbehandlung ist die eigenartige charakteristische Verwendung der vier menschlichen Stimmlagen. Das Prinzip der Abwechselung

---

*) Spitta a. a. O. S. 558.

war es nicht allein, das Bach bewog, einmal den Sopran, einmal den Alt, den Tenor, den Baß auftreten zu lassen; ein feines Gefühl für Klang und große gesangliche Praxis ließ ihn tiefer schauen. Abgesehen von der wesenlosen, symbolisch gedachten „Tochter Zion“, die in den Poesien damaliger Zeit eine hervorragende Rolle spielt und in ihrer Verkörperung von Natur aus eine Frauenstimme erfordert, läßt sich nachweisen, daß der Meister die streng lyrischen, subjektiven Stellen, die ein übermächtiges Ergriffensein des Gemüts oder einen zarten, empfindsamen Ausdruck kundgeben, Frauenstimmen übertrug, während mehr objektiv gehaltene, beschaulich betrachtende oder rein erzählende Partieen Männerstimmen anheimfielen: gewiß ein tiefer und in der Natur beider Geschlechter begründeter Zug. Selbst zwischen den Frauenstimmen macht er feine, mit psychologischen Scharfblick erkannte Unterschiede. Ueberall, wo eine Situation den Höhepunkt erreicht, sei es in Schmerz oder stiller Freude, greift Bach zur Alt-Stimme und verfehlt nicht, damit jedesmal ergreifende Wirkungen zu erzielen. Sie ist die Stimme, die den Ruf „Erbarmen“ am dringlichsten emporschickt, ihre in dunkles Colorit getauchten Register verleihen menschlicher Ohnmacht den wahrsten Ausdruck, für sie schrieb er die leidenschaftlichsten, die tiefsten Arien. (Vgl. Alt Arien der Matthäus- und Johannes-Passion, der Hmoll-Messe [Agnus dei], des Magnificat [„et misericordia“] mit Tenor, im Weihnachtsoratorium 2c.)

Ganz anders dagegen wird der Sopran verwendet. Seine klangreiche Lage und größere Beweglichkeit befähigen ihn mehr zum Kundgeben lebhafter aber naiverer Leidenschaft, ihm fehlen das still Verglühende des Alt und dessen hervorspringende Register; daher giebt Bach ihm Arien wie „Mein gläubiges Herze“, „Echoarie“, „Ich will dir mein Herze schenken“, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, „laudamus te“ (Messe), „et exultavit“ (Magnificat) 2c.

Der Tenor ist natürlich Stimme des Evangelisten, des Erzählers, seine Beweglichkeit und sein bedeutender Umfang bestimmen ihn ohne Weiteres dazu. Hin und wieder wird er auch arios verwendet, ebenso der Baß, aber zumeist betrachtend, reflektirend. Letzterer vertritt durchaus den Charakter des Glänzenden, Hoheitsvollen, majestätisch Dahinschreitenden, daher sich denn auch Christus stets in

dieser Stimmlage bewegt. Bereits Heinr. Schütz hatte das erkannt und in seinen „Sieben Worten am Kreuz“ Christus einem Barytonisten übergeben. In diesem Sinne bezeichnend sind die Bach'schen Arien „Quoniam tu solus sanctus“, „et in spiritum sanctum“ (Messe), „Großer Herr und starker König“ (Weihnachtsoratorium) zc. Einige Male steigt die allgemeine Ergriffenheit so hoch, daß selbst Männerbrust bewegt und zu rein lyrischen Ergüssen gezwungen wird —, ein Zeichen, daß etwas Abnormes geschehen. Ist man sich dieser wundervollen Steigerung wohl bisher bewußt geworden?

Wir sehen also, wie Bach jeder Stimme einen gewissen bestimmten Antheil am Textinhalt zuweist, je nach ihrem natürlichen Charakter und der Leistungsfähigkeit. Von ihm zum ersten Male durchgreifend ausgebildet, wurde dies Prinzip die Grundlage, auf der alle bedeutenden späteren Operncomponisten von Mozart bis Wagner ihre großen Charakterrollen aufbauten.

Von der Arie zum Recitativ führt der Weg über das Arioso, das bei Bach sehr bezeichnende, an das Madrigal erinnernde Elemente aufweist. Erinnern wir uns der Erklärung Ziegler's, der letzteres als epigrammatische Dichtung aufgefaßt haben will, die mehr zwischen als auf den Zeilen zu denken aufgiebt. Dieser Definition entsprechen die madrigalischen Recitative oder Ariosis Bach's. Denn was jener zwischen den Zeilen errathen wissen will, erklärt uns Bach unzweideutig durch eine blühende, sinnvolle Instrumentation, die gleichsam den dunkel gemalten Hintergrund darstellt, von dem der Text sich abhebt. Am großartigsten in dieser Hinsicht sind die wundervoll kantilenenhaft geführten Ariosi der Matthäuspassion, der Sopransatz „Wie wohl mein Herz in Thränen schwimmt“, für Alt „Ach Golgatha“ und „Erbarm es Gott“, mit den unheimlich wühlenden Begleitungsfiguren, für Baß „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“ (der mangelhaft gesetzte Instrumentalbaß versinnbildlicht das Hinsinkende, Bodenlose), schließlich das von Leid erfüllte Tenor-Arioso „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“. — Auch diese unscheinbare Zwitterform hat Bach im Ausdruck bereichert und für spätere, wiederum der Oper zu Gute kommende Umbildungen fruchtbar gemacht. Nicht selten geht sie direkt in das Secco-Recitativ über, oder — was

häufiger geschieht — dieses verdichtet sich bei besonders feierlichen Stellen, wo der magere Recitativstil nicht mehr ausreicht und nach wechselnden interessanten Harmonieen verlangt, zum Arioso. Als berühmtestes und wirklich meisterhaft durchgeführtes Beispiel gilt die Abendmahls-scene der großen, oft citirten Passion. Christus, für gewöhnlich zu den ausgehaltenen Akkorden des Continuo und der Streicher frei recitirend, — denn auf diese Weise treten die Worte des zum Mensch gewordenen Gottessohnes am deutlichsten hervor — Christus erhebt hier bei der Verkündigung des Heils, bei der mystischen Ceremonie der Transsubstantiation, seine Rede zu gesteigertem Pathos, das ariose Moment, durch die Begleitungsinstrumente verstärkt, tritt vernehmlich in den Vordergrund; das Ganze wirkt wie ein Tizian'sches Altarbild: farbenprächtig und erhaben!

Auch im Secco-Recitativ halte Schütz vorgearbeitet und ihm dramatische Beweglichkeit zu geben versucht. „Der Evangelist nimpt partey für sich, und recitiret dieselben ohne einigen tact wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verstendlichen Reden zu thun pfleget." *) Bach vervollkommnet Deklamation und Ausdruck, ohne jedoch, wie Schütz will, den Takt aufzugeben, und verschärft die Realistik. Hauptmerkmal seiner Recitative ist rascher, kühner Wechsel der Harmonien und ein wunderbar natürliches Anschmiegen an den sprachlichen Tonfall, daher sie auch nie fade oder eintönig wirken wie bei manchem seiner Zeitgenossen, sondern den Fluß des Ganzen immer aufs neue beleben dank ihres Schwungs und der idealen Linienführung. Kaum minder interessant als die Arien, bergen sie Tausende von feinen, sinnigen Zügen; in vielen lebt ein ganz eigenartiges Gefühl, so etwas wie Predigtstimmung. Ich gebe als Proben davon zwei Absätze aus der Cantate „Warum betrübst du dich, mein Herz" **), die sich wahrlich nicht zu schämen brauchten, einer Mozart'schen Oper anzugehören.

---

*) Ph. Spitta. Ges. Ausgabe der Werke von Heinr. Schütz. I. Vorrede zur „Historie von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung."

**) B. G. XXVIII. Nr. 138.

Bass

Ich bin ver-acht, der Herr hat mich zum Lei-den am

Continuo

Ta - ge sei - nes Zorns ge - macht, der

Vor - rath Haus zu hal - ten ist ziem - lich

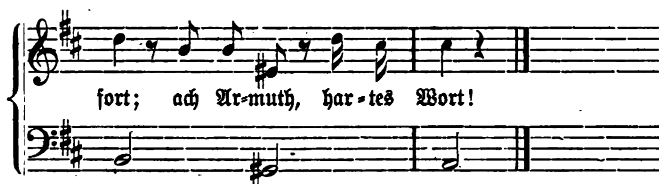
klein, man schenkt mir von dem Wein der Freuden den

bittren Kelch der Thrä - nen ein; wie kann ich nun mein

Amt in Ruh verwalten, wenn Seuf-zer mei-ne Speise und

6 6 4 2

Thrä-nen mein Ge-trän-ke sein!
Alt
Ich bin ver-las-sen, mir scheint, als
Continuo
woll-te mich auch Gott bei mei-ner Ar-mut has-sen, da
er's doch im-mer gut mit mir ge-meint; ach
Sor-gen, Sor-gen! Ach wer-det ihr denn al-le
Morgen und al-le Ta-ge wieder neu? So klag ich immer



So rührend hatte keiner vor ihm das Lied der Armuth gesungen!

Ein weiterer charakteristischer, wenig beachteter Zug Bach's verdient hervorgehoben zu werden: seine Behandlung bedeutsamer Fragen. Er bedient sich nämlich hierbei mit großer Vorliebe des aufsteigenden phrygischen Halbschlusses, jenes mittelalterlichen Sonderlings unter den musikalischen Cadenzen, der, durch einen Halbtonschritt des Baßes ausgezeichnet, in der That die Stimmung im Ungewissen schweben läßt und eine Antwort herausfordert. Solche phrygischen Schlüsse ertönen u. a. im Weihnachtsoratorium bei der bangen Choralfrage „Wie soll ich dich empfangen?", bei Christi schmerzvollem Todesruf „Eli, eli lama asabthani?", vom Evangelisten auch musikalisch treu übersetzt, zu den abschließenden Reden des Pontifex „Was dünket euch?" und „Antwortest du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen?"*) — Später haben Mozart, unter den Neueren, besonders Schumann und Wagner ausgiebigen Gebrauch dieses wundervollen Effekts gemacht, den Bach als erster gleichsam zum Typus der musikalischen Frage erhob.

Wir kommen zu den Chorälen, denjenigen Sätzen, in denen sich Bach's Größe in hellstem Lichte zeigt; denn hier häufen sich, unter scheinbar größter Einfachheit des äußeren Gewandes, innerhalb weniger Takte stupende technische Meisterschaft, höchste Kraft und Wahrheit im Ausdruck und erstaunliche Gemüthstiefe zu allgewaltigen Kunstwerken zusammen, die schon zur Zeit ihres Entstehens Kenner und Laien zu ungetheilter Bewunderung hinrissen. In ihnen sprach das deutsche Volk zu Bach, durch sie sprach Bach wieder zum Volke, einem Phönix gleich, der verklärt einen neuen Leib aus seiner Asche zieht und den erstaunten Jungen zeigt. Ihr Kunstwerth scheint mit zunehmendem

*) Siehe auch eben citirtes Beispiel S. 31.

Alter gestiegen zu sein. Wie aus Ehrfurcht vor dem machtvollen Urheber derselben, ließen Spätgeborene das Gebiet des Chorals unbebaut, das er mit Rieseneichen bepflanzt, wohl einsehend, daß ihre Pflänzlein sich dürftig gegen sie ausnähmen. Ein Hinausgehen über Bach's Choralbehandlung scheint in der That unmöglich; er hat das Gebiet in unzähligen Combinationen als einfacher, imitirter, Orgelchoral, Choralchor, Choralphantasie so völlig erschöpft, daß wohl Variationen derselben, nicht aber Neubildungen darin denkbar sind. Er war es, der dem Choral jene eigenthümliche Stellung in der Kunstmusik anwies, die ihm vorher nicht zukam, der die geistigen Bänder enger schürzte, die ihn mit seiner Umgebung verknüpften, so daß er zum inhärirenden Bestandtheil wird und sein Loslösen eine Verletzung des Ganzen bedeuten würde. Nicht mehr als ein durch den Text gebotenes, gelegentliches Citat aus dem Gesangbuche braucht Bach ihn, sondern als etwas, was unbedingt hinzu gehört. Wo irgend eine Situation ihren Culminationspunkt erreicht, die Gemüther auf's höchste gespannt sind, wo die Gemeinde, tief ergriffen von dem Vernommenen, gern selbst einstimmte, da löst der Meister die Fesseln und läßt in herrlichen, breiten Wogen den Choral dahinbrausen, alles erlösend und befreiend durch seine kühnen Harmonieen. In solchen Augenblicken fühlt sich die Menge eins, untereinander und mit dem Chore, denn der Choral ist etwas, was alle besitzen, jeder kennt und jeder auszuüben gewohnt. Nur einem so großen Lied- und Bibelkundigen, wie Bach mochte es gelingen, bei jeder Stimmung das Rechte zu treffen, das Textliche so organisch mit dem Musikalischen zu verschmelzen. Einmal läßt er die Choralmelodie vom Sopran oder Tenor allein vortragen, ein ander Mal in kunstvollen Imitationen vom Chore begleiten; dann flicht er wundervolle Orchestersätze zwischen die einzelnen Strophen ein, deren Stimmung prächtig ausmalend, oder zieht die Orgel zu Hülfe, um die Klangfülle noch mächtiger zu gestalten. Nicht selten verzichtet er auf alles Beiwerk und stellt den Choral in einfacher vierstimmiger Form hin wie ein ehernes Standbild. Dabei welch' kühne Modulationen, welch' seltener Reichthum an Klangeffekten! „Hier ist Bach's Genius einer vulkanischen Naturkraft vergleichbar, die Berge hervortreibt, wo früher nur Hügel sichtbar waren

oder ebenes Gefild", sagt Spitta schön und knüpft daran die Bemerkung, daß selbst die Formenerweiterungen Beethoven's den Vergleich mit diesen, innerhalb eines Künstlerlebens von Bach vollbrachten Riesenthaten nicht aushalten.

Nicht genug, an dieser oder jener Stelle, wo es der Zusammenhang mit sich bringt, den Choral als wirklich vom Chor gesungenes, selbständiges Glied hinzustellen, geht er noch tiefer auf die Bedeutung desselben ein; in Situationen, wo an ein unmittelbares Theilnehmen der Gemeinde im Augenblick nicht gedacht wird, läßt er über den musicirenden Instrumenten und Stimmen in feierlicher unentwegter Selbständigkeit ein Choralthema dahinschreiten, oft in nur zarter aber hervortretender Andeutung.*) Durch dies herrliche, der musikalischen Kunst allein verliehene Mittel wird natürlich der Werth des Textlichen um Bedeutendes gehoben. Wir Modernen, die wir bereits dem innigen kirchlichen Leben ziemlich entwachsen sind und mit der Choralkenntnis oft im Argen liegen, können uns nur annähernd jene gewaltige Wirkung vergegenwärtigen, die ein solches feinsinniges Choral-Citat auf eine lied- und bibelkundige Gemeinde gemacht hat; vielleicht eine ähnliche, wie sie Wagner mit seinem zum Prinzip erhobenen Leitmotiv erreicht! — Bach erhebt den Choral zum Mittelpunkt der gottesdienstlichen Feier. In der Passion nach Matthäus ertönt nicht weniger als fünf Mal die entsagungsschwere Weise des Gerhardt'schen: „O Haupt voll Blut und Wunden", jedes Mal in einer andern wunderbaren Harmonik und Cadenzirung, während in der Johannis-Passion, ähnlich wie dort, das Stockmann'sche Lied „Jesu Leiden, Tod und Pein" an den bedeutsamsten Stellen immer wieder hervortritt. Auch im Weihnachts-oratorium und den übrigen Cantaten erkennen wir am sinnigen Verweilen auf Choralmelodien das Volksthümliche und echt Kirchliche im Charakter ihres Schöpfers. Kaum ein zweites Mal erreicht er die Wirkung des Eingangschors der Matthäus-Passion, wo Orchester und Doppelchor in trostlosem Schmerze um den „verlorenen Bräutigam" trauern und in aller Klarheit, wie unberührt von

---

*) Eins der schönsten Beispiele findet sich im „Actus tragicus" (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit), wo das alte Sterbelied „Ich hab' meine Sach' Gott heimgestellt" kunstvoll verarbeitet ist.
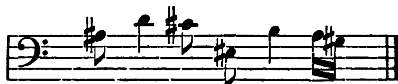
den zitternden Akkordmassen, über dem Dahinwogen der Choral „O Lamm Gottes, unschuldig 2c.“, von hellen Knabenstimmen vorgetragen, schwebt, ein aller Beschreibung spottendes geniales Tonstück, von dem man nicht weiß, ob die großartige Idee oder die unerhörte Meisterschaft des Satzes mehr zu bewundern ist.

Das führt uns denn hinüber zu der Haupteigenschaft Bach's als Ton-Symboliker und, damit verbunden, zu seiner Stellung zur Romantik.

Bach war ein Urdeutscher und als solcher ein Kind jenes Geistes, der, seit Urzeiten germanischen Völkern eigen, sich nicht außerhalb der Natur als etwas von ihr Unterschiedliches, sondern mit ihr auf's engste verknüpft empfand. Er war — darin den echten Romantiker offenbarend — lebhaft durchdrungen vom geistigen Zusammenwalten aller Mächte, vom tiefen Gefühl für das Uebersinnliche, wie es in wahrnehmbarer, handgreiflicher Gestalt sich kundgiebt, für das Leben und Weben der scheinbar unbelebten Natur, der Luft, des Wassers, der Bäume, mit einem Worte: für das Geistige in sinnlichem Gewande. Das naturgemäße Beifügen eines Sinnlichen an ein Geistiges war ursprünglich dem Romanen eigen, umgekehrt das Herausfinden des Geistigen aus etwas Sinnlichem, das Enträthseln von Geheimnisvollem seit jeher ein Charakterzug deutschen Tiefsinns gewesen. Wir finden ihn bei Bach deutlich ausgeprägt. Schon als tiefinnerlichster Sänger des Passionsdramas müssen wir ihn zum vollgiltigen Vertreter musikalischer Romantik erheben. Ging doch diese selbst als eine zarte Blume jener mittelalterlichen Sehnsucht nach dem Erlösungsschauplatz hervor, nach dem Lande der Passion des Herrn, nach jener scheinbar andern Welt, um die Sage und Dichtung ihre Schleier woben, die Jahrhunderte lang den geistigen Aufenthalt der Abendlandsvölker bildete. Mußten das Mysterium der Menschwerdung Christi und seine in die Welt der Wunder getauchte Persönlichkeit — das vielleicht romantischste aller Themen — nicht mächtigauf ein so religiös und sinnig veranlagt es Gemüth wie Bach wirken? Nicht jene Romantik der späteren Zeit eines Weber, Marschner, Mendelssohn spricht zu uns, die Dämonen und Luftgeister hervorzaubert, um sie hindernd und fördernd in die menschliche Geselligkeit eingreifen zu lassen. Bach's Romantik erscheint vielmehr in eine unendliche Ferne

gerückt; die Welt des Teufels, das Reich der Engel: sie bilden, wie dort, einen romantischen Zauberkreis, dessen Grenzen sich im Dufte bläulichen Dämmerscheins verlieren. Und wie jene Kreuzritter auf ihren Fahrten sich Symbole für Helm und Schild erkoren, um ein stetes Zeichen ihrer hohen Bestimmung zu haben, so greift auch Bach Symbole hervor, an denen wir ihn als Kreuzritter der heiligen Kunst erkennen.

Nicht leicht dürfte ihm ein Textwort entgangen sein, dessen eigenthümliche symbolische Bedeutung er nicht sofort erfaßt und musikalisch hingestellt, kaum eine Situation, deren romantische Stimmung er nicht allsogleich in Klänge umgesetzt hätte. Wie ätherisch hebt sich auch hier wieder seine Behandlung von der oft plumpen, abgeschmackten Effekthascherei vorangehender Collegen ab, die sich nimmer genug thun konnten, den Hahn des Petrus so natürlich nachzuahmen als möglich und dabei auf die widrigsten Mittel verfielen. Wenn Bach seinen Christus der Matthäus-Passion durch Anwendung zarter Streichquartettbegleitung zu erhöhen strebt, ihm gleichsam einen blinkenden Heiligenschein um sein Haupt webt, der im Augenblicke tiefster Erniedrigung, bei den Kreuzesworten „Eli, eli“ ꝛc. erlischt, wenn er an anderer Stelle schön und sinnig über den Chorstimmen — wie aus einer andern Welt herüberklingend — eine Choralmelodie ertönen läßt, so sind das symbolische Züge, wie man sie weder bei Schütz, noch Telemann, noch Kuhnau, höchstens bei Händel findet. Jauchzen und Weinen, Eilen und Beharren, Toben und Schmeicheln, Wolken, Hölle, Ewigkeit, Majestät, Vergänglichkeit, Thränen — alles findet in Bach seinen ursprünglichsten und naivsten symbolischen Kündiger. Die meisten Züge dieser Art finden sich natürlich dort, wo die wirkliche Welt mit der göttlichen in Conflikt geräth, wo es gilt, diese von jener wahrnehmbar zu unterscheiden: in den Passionsdramen. Abgesehen von dem rein äußerlich (kreuzweise Notenstellung) als Kreuzigungsmotiv schon von älteren Componisten gern benutzte:



und der zuvor erwähnten Behandlung der Christuspartie, sind noch manche schöne symbolische Stellen darin: das

Klagen der Soloviolinе bei Petri Verleugnung klingt wie der Trauergesang des guten Engels ob seiner Unbeständigkeit, wie Geißelhiebe tönts uns aus den unabänderlich rhythmisirten, scharfen Dissonanzmassen zu „Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden!“ entgegen, in seinem realistischen Ernst und kindlicher Naivität fast dem Oberammergauer Passionsbilde jener selben Scene gleichend. — Das crucifixus der Hohen Messe mit den „den Todeskampf, die hinsterbenden Pulsschläge göttlichen Lebens“ zeichnenden basso ostinato, die liebliche Weihnachtssymphonie — wer möchte all' die herrliche Stücke nennen, deren unübertroffener Klangreiz und himmlischer Zauber nicht jedes Gemüth in romantische Stimmung versetzt. Wo des Worts gewichtige Bedeutung uns an die Erdenscholle kettet, da erlöst uns der göttliche Ton und trägt uns hinauf und weit hinaus in die nebelhaften Fernen eines Märchenlandes. Wer dahin gelangen und sich von Herzen daran erfreuen will, der studire des Meisters Werke unermüdlich; an der Hand trefflicher Analysen und historischer Wegweiser wird es manchem gelingen, in seinen großartigen Geistesbau einzudringen.*)

Ueberblicken wir noch einmal, was uns in flüchtiger Uebersicht in diesen Zeilen entgegentrat, so glaube ich, sind wir zu dem einstimmigen Urtheil gelangt, Bach's Textbehandlung als eine nicht nur im höchsten Grade neue und geniale, sondern bis zum heutigen Tage als unübertroffene anzuerkennen. Denn jedes musikalisch-vokale Erzeugnis der nachfolgenden Zeit weist auf Bach und seine kirchliche Kunst zurück. In der Vervollkommnung technischer Ausdrucksmittel schritt man freilich fort, in der Erschließung neuer Stimmungsgebiete errang man Vortheile, über die elementare Steigerungskraft der Bach'schen Textbehandlung aber kam man nicht viel hinaus. Was Mozart, Beethoven, Brahms in ihren Kirchenwerken bringen, ist nichts prinzipiell Neues, das sich nicht bei Bach schon nachweisen ließe. Er hatte das kirchliche Gebiet nach tausend Richtungen durchforscht und kein Winkelchen unbeachtet gelassen, — ist es ein Wunder, daß sein Genie es fast er-

*) Vor allem Ph. Spitta's gründliche Bach-Biographie I. II; Bitter, J. S. Bach, Berlin 1865; H. Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal,“ Lpz. II. 1.; Batka, Joh. Seb. Bach.

schöpfte? Da Bach alles in sich vereinte, was für einen kirchlichen Vokalcomponisten erforderlich ist: tiefstes Erfassen desWorttextes, Kenntnis der Lithurgie, eminente technische Meisterschaft im polyphonen Satze und ausgedehnte gesangliche Praxis, verbunden mit feinfühligster Beobachtungsgabe für Charakter und Leistungsfähigkeit der begleitenden Instrumente, — wird Bach stets der unerschütterliche Baugrund bleiben, auf dem kommende Geschlechter ihre Gebäude errichten.

Nicht bezeichnender kann ich daher meinen Versuch schließen, als mit dem Citat eines unserer deutschesten Meister, der das himmelan ragende Genie des großen Thomascantors erkannte, Rob. Schumann:

„Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studiren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu schöpfen, aus —

Joh. Seb. Bach!"



Druck von G. Kreysing in Leipzig.



